VISIT…

LANZAROTE
Caliente.COM

jazz studio

John Fischer

Anleitung zur Improvisation für Bass

SCHOTT



JAZZ-STUDIO

HERAUSGEGEBEN VON CARLO BOHLÄNDER

JOHN FISCHER

Anleitung zur Improvisation

FÜR BASS

ED 5045





SCHOTT

Mainz · London · New York · Tokyo

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1967 · Printed in Germany

John Fischer, einer der besten Jazz-Bassisten Mitteleuropas, wurde am 3. Mai 1930 in Wien geboren, wuchs aber in England auf und kehrte 1947 nach Österreich zurück. Seit dem zehnten Lebensjahr erhielt er Klavierunterricht. Von 1947 bis 1950 folgte ein Studium am Wiener Konservatorium mit dem Hauptfach Klavier. Der erste Kontakt zum Jazz ergab sich um das Jahr 1948. Von da an galt sein Interesse dem Sammeln von Jazzplatten und eifrigem Besuch von Jam Sessions. Als Pianist spielte er zunächst in einem Amateur-Trio, wurde aber bereits 1951 Berufsmusiker in verschiedenen amerikanischen Clubs in Österreich. Seine musikalische Tätigkeit bei den Amerikanern in Deutschland, die sich 1952 anschloß, veranlaßte ihn, auf den Kontrabaß umzuwechseln, der nun sein Hauptinstrument wurde. Bis 1954 wirkte er als Bassist bei Franz Reinisch. Von dieser Zeit an datieren seine Beziehungen zum Frankfurter Jazzkreis. Nach einem Engagement 1954—55 bei Helmut Weglinski gehörte er 1955—56 Hans Kollers New Jazz Group an. Mit Hubert Deuringer folgten 1956 Verpflichtungen an den Südwestfunk in Baden-Baden und von 1957 bis Ende 1961 gehörte er dem Orchester Kurt Edelhagen beim Westdeutschen Rundfunk in Köln an. Seit 1962 ist er als Studiomusiker und Arrangeur freiberuflich in Köln tätig.

Jazz ist Rhythmus und Improvisation. Die vorliegende Anleitung will den Weg weisen, wie sich jeder das Improvisieren aneignen kann. Von der einfachen Übung bis zum vollendeten Chorus sind alle Schwierigkeitsgrade berücksichtigt. Darüber hinaus können zwei oder mehr Spieler verschiedener Instrumente sich durch gemeinsames Üben mit der Kollektiv-Improvisation vertraut machen. Für diesen Zweck weisen die Übungen gleicher Nummer bei allen Instrumenten dieselbe Harmoniefolge und dieselbe (klingende) Tonart auf.

Der Erfolg wird sich einstellen, wenn die Besonderheiten des Rhythmus, die Regeln der Melodiebildung und die harmonischen Grundlagen des Jazz in den Schriften *»Geschichte und Rhythmus«* und *»Harmonielehre«* aus der *JAZZ-STUDIO*-Reihe beachtet werden. — Die Melodiensammlung *»Old Folks at Home«* bietet zusätzlich für das Üben der Improvisation vierzig bekannte Songs und Spirituals.

Die Symbolschrift

ist heute noch nicht einheitlich. Vom Schriftbild des Symbols als dem Sinn-Bild eines Akkords verlangt man, daß es prägnant, eindeutig und leicht erfaßbar ist. Außerdem soll es internationalem musikalischem Brauch entsprechen. Mit der Zeit bildeten sich Symbole heraus, die diesen Anforderungen gerecht werden; sie sind in der vorliegenden Anleitung zur Improvisation verwendet.

Wie in der Harmonielehre für den Jazz gezeigt wird, weichen die hier verwendeten Symbole von den Intervall-Bezifferungen des Generalbasses und der traditionellen Harmonielehre ab. Dort ergeben sich zum Teil Unterschiede in der Bezeichnung für das gleiche Intervall, je nachdem, auf welcher Stufe der Tonleiter es steht. Das Symbol dagegen gilt unverändert für ein und denselben Akkord auf allen Tonstufen und in allen Tonarten. Es zielt mehr auf das Akkord-Ganze als auf das einzelne Intervall. Allerdings beziehen sich die den Tonbuchstaben A—G* beigefügten Zahlen auf das Intervall vom Grundton aus, bestimmen aber nicht grundsätzlich die Lage des Akkords.

Manche Unklarheit besteht darüber, wie die Symbole anzuwenden sind und was sie bedeuten. Was sich von den umstrittenen Symbolen als brauchbar erwies, ist im folgenden zusammengestellt:

Das Plus-Zeichen (+) unmittelbar hinter dem Tonbuchstaben erhöht die Quinte des Akkords um einen Halbton, ergibt also eine übermäßige Quinte.

Das Minus-Zeichen (—) unmittelbar hinter dem Tonbuchstaben erniedrigt die Quinte um einen Halbton, ergibt also eine verminderte Quinte.

Ziffern, die den Akkord näher bestimmen, werden hochstehend hinter das Plus- bzw. Minus-Zeichen gesetzt ($F+^{7}$, $F+^{9}$, $F-^{7}$, $F-^{9}$). Um Mißverständnissen aus dem Wege zu gehen, bleiben + und — ausschließlich der Alterierung der Quinte vorbehalten. Diese Zeichen auch zur Angabe der Erhöhung bzw. Erniedrigung an Ziffern anzuhängen, wie sie als F^{9+} und F^{9-} vorkommen, ist nicht ratsam, da sie nur allzu leicht mit $F+^{9}$ und $F-^{9}$ verwechselt werden.

Ein Kreis (o) unmittelbar hinter dem Tonbuchstaben bezeichnet den verminderten Dreiklang.

Die Abkürzung *sus* (für suspension = Vorhalt) hinter dem Tonbuchstaben verlangt die Quarte anstelle der Terz.

Für die Erhöhung oder Erniedrigung der durch Ziffern bezeichneten Töne werden Kreuz (♯) und B (♭) verwendet, und zwar so, daß die damit angezeigte Veränderung immer die gleiche ist: Die hochgestellte Zahl 7 bezeichnet immer die kleine Septime, wie sie in den Dominantseptakkorden vorkommt ($B\flat^{7}$ = *b — d — f — as*). Die große Septime wird durch ein zusätzliches ♯ verlangt ($B\flat^{7\sharp}$ = *b — d — f —a*).

Die verminderte Septime, wie sie etwa im verminderten Septakkord steht, wird durch ein ♭ hinter der 7 angezeigt ($B\flat o^{7\flat}$ = *b — des — fes — as — es*).

Die große None bleibt ohne Versetzungszeichen ($B\flat^{9}$ = *b — d — f — as — c*); für die kleine None wird ein ♭ hinter die 9 gesetzt ($B\flat^{9\flat}$ = *b — d — f — as — ces*) und für die übermäßige None steht ein ♯ hinter der 9 ($B\flat^{9\sharp}$ = *b — d — f — as — cis*).

Nachfolgend werden einige ältere Symbole, die noch verwendet werden, den hier üblichen gegenübergestellt:

$B\flat$mi (auch $B\flat$-)	=	$B\flat$m
$B\flat maj^{7}$ oder $B\flat j^{7}$	=	$B\flat^{7\sharp}$
$B\flat^{9+}$	=	$B\flat^{9\sharp}$
$B\flat^{11+}$	=	$B\flat^{11\sharp}$
$B\flat^{9-}$	=	$B\flat^{9\flat}$
$B\flat^{7}(^{5-})$ oder $B\flat^{7}(^{5\flat})$	=	$B\flat -^{7}$
$B\flat m^{7}(^{5-})$	=	$B\flat m-^{7}$

* In der Symbolschrift wird die angelsächsische Schreibweise angewendet: B für den Grundton H und B♭ für den Grundton B. Vielerorts hat sich sprachlich die auch in Holland gebräuchliche Bezeichnung „Bes" für B♭ durchgesetzt. (Diese Regelung gilt ausschließlich für die Symbolschrift. Für die Töne selbst wird in der vorliegenden Schriftenreihe die deutsche Bezeichnung der Töne *h* und *b* beibehalten.)

Das Instrument

Im Jazz wird als Baßinstrument heute in erster Linie der Kontrabaß verwendet. Lediglich in Dixieland-Bands kommt noch die Baßtuba (auch das Sousaphon) zu Ehren. Die vorliegende Anleitung ist zwar vor allem für das Saiteninstrument gedacht, kann aber selbstverständlich auch unverändert und mit gleichem Nutzen zum Studium auf der Tuba benutzt werden.
Im Jazz wird der Kontrabaß — kurz Baß genannt — wie allgemein üblich eingestimmt. Die vier Saiten sind (groß) E — (groß) A — (klein) d — (klein) g. Sie klingen jedoch eine Oktave tiefer als notiert. Die meisten Jazzmusiker verwenden Stahlsaiten auf ihren Instrumenten, da diese erfahrungsgemäß den besten Klang ergeben. Einzelne Bässe klingen allerdings auch sehr gut mit Darm- bzw. darmumsponnenen Saiten. Von Nylonsaiten wird aus klanglichen Gründen abgeraten.

Die Spielweise

Der Baß gehört im Jazz zur Gruppe der Rhythmus-Instrumente. Seine Hauptaufgabe ist, den Grundrhythmus zu verklanglichen. Erst in zweiter Linie wird der Baß seinem Namen gerecht: als unterste Stimme von Harmonie und Melodie. Er wird meist pizzicato (gezupft) gespielt. Lediglich bei Soli greift der Spieler hin und wieder mal zum Bogen, aber das nur höchst selten.
Der Jazzbassist sollte immer bestrebt sein, innerhalb des harmonischen Gefüges seine Tonfolge so zu gestalten, daß eine melodische Führung entsteht. Allzu große Sprünge innerhalb der Harmonie sind zu vermeiden. Lediglich Sext- und Oktavsprünge klingen gut; im allgemeinen jedoch ergeben eng beieinander liegende Töne das beste Klangbild, den besten „Begleitteppich".
Daraus ergibt sich das „Singen" des begleitenden Basses. Die linke Hand muß so fest wie möglich auf das Griffbrett aufgesetzt werden. Je fester sie auf die Saiten drückt, desto schöner und „runder" erklingt der angezupfte Ton. Die einzelnen Viertelnoten (bei Achtelnoten-Beat) sollen unbedingt gebunden, „legato" gespielt werden. Dies ist nur durch ein gewissenhaftes Studium zu erreichen.
Um ein gleichmäßiges Pizzikatospiel zu erlangen, wird der Daumen der rechten Hand am besten etwa 2—3 cm oberhalb des Endes am Griffbrett aufgestützt. Der rechte Zeigefinger wird waagrecht über die Saiten gehalten, so daß er mit dem Daumen ungefähr e i n e n rechten Winkel bildet. Das Anzupfen besorgt der rechte Zeigefinger mit der dem Daumen zugewendeten Seite. Wichtig ist, daß nicht nur die Fingerkuppe, sondern möglichst der ganze Finger beim Spielen verwendet wird. Die Hand bleibt während des Spielens über den Saiten liegen.
Der Bassist Ray Brown (Oscar Peterson Trio) bietet ein hervorragendes Beispiel für schöne Stimmführung, herrlichen Ton und interessante Soli. Andere nennenswerte Vorbilder sind Pops Foster (New Orleans Stil), Jimmy Blanton, Leroy Vinnegar, Red Mitchell, Oscar Pettiford, Paul Chambers und Jimmy Woode. Von ihnen gibt es Langspielplatten unter eigenem Namen — ein reiches Studienmaterial.

Anleitung zur Improvisation

Das Improvisieren im Jazz beruht auf dem Chorus-Spiel. Man versteht darunter den solistischen Vortrag einer Improvisation über ein gegebenes Thema — beim Baß als Rhythmusinstrument zählt auch die Begleitung zur Improvisation. Dafür haben sich bestimmte Spielweisen herausgebildet. Das Ergebnis ist auf zahlreichen Schallplatten festgehalten.
Vom Hören zum Anwenden ist für viele jedoch ein weiter Weg, da sie nicht in der Lage sind, ihre, wenn auch noch so gut geschulte musikalische Vorstellung in eigenes Musizieren umzusetzen. Hier soll nun das technische Rüstzeug gegeben werden, das auf den Weg zu eigenem Improvisieren führen kann.

Da das Improvisieren an die Harmonien gebunden bleibt, ist die Stimmführung aus der Vorstellung der Harmonien zu entwickeln. Mit Absicht blieb die Auswahl der Vorlagen auf wenige, jazzgeeignete Stücke beschränkt. Da an ein und demselben Beispiel die verschiedenen Möglichkeiten melodischer, harmonischer und rhythmischer Art aufgezeigt werden, lernt man mehrere Versionen von relativ einfacher Art bis zu komplizierteren Gebilden kennen.
Um sich beim Studium gleichzeitig auch im Zusammenspiel mehrerer Instrumente üben zu können, werden die Übungen gleicher Nummer für jedes Instrument in derselben Tonart gebracht. Alle Beispiele können als Begleitung im Zusammenspiel dienen, sofern sie nicht ausgesprochen solistisch sind. Es ist durch das Instrument bedingt, daß die Solobeispiele für Baß nicht im selben schnellen Tempo gespielt werden können wie etwa Bläsersoli. Es empfiehlt sich, hierfür ein Tempo von ungefähr 8 Takten in 15 Sek. zu wählen.

Voraussetzung, um hinter die Geheimnisse des Improvisierens zu kommen, ist zunächst, daß die Chorus-Melodie mit ihren Harmonien nicht nur bekannt, sondern auch auswendig beherrscht wird (Beispiel 1). Ihre Kenntnis trägt dazu bei, ein sicheres Gefühl für die Dauer der Taktabschnitte zu bekommen. Wenn die Melodie und die Harmonien nur oberflächlich eingeprägt wurden, weiß der Spieler nach drei bis vier Takten nicht mehr, wo er sich befindet. Außerdem wird sich die Kenntnis der Melodie auf die Art des musikalischen Einfalls beim Solo-Improvisieren auswirken. Dadurch, daß als Modell für die Übungen die Akkordfolgen jazzgeeigneter Stücke dienen, lernt man die Akkorde gleich in dem Zusammenhang kennen, wie sie beim Improvisieren gebraucht werden. Dies führt eher auf den Weg zu einer befriedigenden Improvisation, als es das Üben von etüdenmäßig zusammengestellten Akkorden vermöchte. Denn beim Improvisieren soll man die Töne nicht beziehungslos aneinanderreihen: Die harmonische Zusammengehörigkeit einer Folge von Tönen sagt noch nichts über ihre melodische Qualität aus.
Der Studierende soll die Übungen nicht nur in andere Tonarten transponieren, sondern auch selbständig weitere Beispiele erfinden.

Erklärung der Phrasierungszeichen

So wie die Übungen dastehen, haben sie dem Notenbild nach mit Jazz nicht allzuviel zu tun. Um sie jazzgemäß zu spielen, müssen sie entsprechend phrasiert werden (siehe Jazz-Studio, Geschichte und Rhythmik, S. 23 ff.). Dabei genügt es jedoch nicht, lediglich die Phrasierung zu beachten, sondern der Spielende muß dem Notentext mit starker Intensität den durch die Phrasierung geforderten jazzgemäßen musikalischen Ausdruck verleihen. Er erreicht dies, indem er sich ein doppeltes Tempo vorstellt, aber nicht ausführt und damit mehr Inhalt in die Musik hineindenkt, als das Notenbild selbst zeigt (siehe Geschichte und Rhythmus, S. 16).
Es gibt verschiedene Möglichkeiten, eine Tonfolge zu phrasieren, wenn auch durch die Melodiebildung die Art der Phrasierung (und damit der Stil) bis zu einem gewissen Grad vorbestimmt erscheint. Die hier gewählte Phrasierung verzichtet bewußt auf eine komplizierte Fassung.
Die Phrasierungszeichen und wie sie ausgeführt werden:

Notenbild (mit Phrasierung):

Ausführung:

> (Betonungszeichen) bedeutet, daß der Ton verstärkt gespielt wird.

BLUES mit Riff-Melodie

1

B♭ E♭

B♭ F B♭

Akkordeigene Töne

Blues (Begleitung)

2

B♭ E♭

B♭ F B♭

3

B♭ E♭

B♭ F B♭

4

B♭ E♭

B♭ F B♭

Wie man aus den Beispielen ersieht, sind die harmonisch vorherrschenden Baßtöne Grundton und Quinte des betreffenden Akkords. Wenn also z. B. B♭ oder B♭^{6} vorgeschrieben ist, bedeutet das nicht, daß alle Intervalle des Akkordes, b–d–f bzw. b–d–f–g, in der Baßstimme vorkommen müssen.

5

B♭(6) B♭(7) E♭(6) E♭(7)

B♭(6) F(7) B♭(6)

6

B♭6 B♭(7) E♭(6) E♭(7)

B♭(6) F(7) B♭6

Die Tonhöhenveränderung zwischen gleichen Tönen auf 1 und 2 einerseits und gleichen Tönen auf 3 und 4 andererseits (Beispiel 3 und 5), teilt den Takt in zwei melodisch verschiedene Hälften und hebt damit den TwoBeat hervor. Eine Intensivierung des Swing wird erreicht, wenn sich alle Viertel durch Tonhöhenveränderung voneinander abheben. (Hierbei erhalten die Töne auf 2 und 4, die höher liegen als die Töne auf 1 und 3, ein besonderes Gewicht: höher liegende Töne sind automatisch die betonteren.) Diese Spielweise wird „walking bass" genannt.

Blues (Begleitung oder Solo), Walking Bass

7

B♭6 B♭7 E♭6 E♭7

B♭6 F7 B♭6

Durch all diese Übungen „speichert" der Improvisator Tonmaterial und Klangvorstellungen, mit denen er dann nach seinen eigenen Ideen einen Chorus gestalten kann — ähnlich wie er beim Üben Technik erwirbt, d. h. Sicherheit im Greifen der Saiten erlangt, ohne dauernd an die Art und Weise der Ausführung denken zu müssen bzw. denken zu können.

CARELESS LOVE, Melodie

8

F6 C7 F6 (F6) D7 G7 C7

F6 F7 B♭6 B♭m6 F6 C7 F6

NB: Durch das Spielen der kleingestochenen Noten tritt der Jazzcharakter mehr hervor.

Careless love (Begleitung)

Bei der Begleitung wie beim Solo ist es, im Gegensatz zur Harmonisierung der Melodie, harmonisch und rhythmisch einfacher, D^7 dem ganzen Takt zu unterlegen.

9

F6 C7 F6 (F6)

D7 G7 C7 F6 F7 B♭6

B♭m6 F6 C7 F6

(Walking Bass)

10

F6 C7 F6 (F6)

D7 G7 C7 F6 F7 B♭6

B♭m6 F6 C7 F6

Careless love (Solo)

11

F6 C7 F6 (F6)

D7 G7 C7 F6 F7

B♭6 B♭m6 F6 C7 F6

Blues (Begleitung)

12

B♭6 B♭7 E♭6 E♭7

B♭6 F7 B♭6

Punktierte Achtel werden nicht genau ihrem Notenwert entsprechend ausgeführt, sondern das Sechzehntel wird als drittes Achtel einer gedachten Triole gespielt. Häufig werden aber auch gewöhnliche Achtel in dieser rhythmischen Auffassung ausgeführt.

Blues (Solo)

13

Careless love (Begleitung)

14

Careless love (Solo)

15

Bei der melodischen Verbindung von D^7 (Dominante von g-Moll) mit G^7 (Dominante von C-Dur), G^7 mit C^7 usw. — also von Akkorden, die jeweils zu einer anderen Tonart gehören — ist es schwieriger einen Übergang zu bilden als bei der Verbindung von Akkorden, die der gleichen Tonart angehören wie C^7 mit F^6.

Beim stufenweise fortschreitenden Übergang wählt man deshalb am besten den kürzesten Tonschritt, den Halbtonschritt, um zu einem Ton des folgendenAkkordes zu gelangen. Zum Beispiel D^7 — G^7: fis-g, fis-f oder c-h.

Bei größeren Intervall-Schritten nimmt man den Ton von G^7, der zugleich leitereigen in F-Dur ist — z. B. a-g, a-d oder auch a-a (a als mögliches Erweiterungsintervall von G^7. Übergänge nach h klingen nur, wenn sie melodisch vorbereitet sind, das heißt, wenn beim Improvisieren über D^7 besonders hervorgehobene Töne, sogenannte Randpunkte auftreten, die innerhalb des melodischen Geschehens eine eigene Melodie bilden. Der letzte dieser Randpunkte, etwa das c, stellt dann die eigentliche Verbindung zum h von G^7 her.

Diatonisch-akkordfremde Töne*

(Durchgangstöne, Wechseltöne, Vorhalte etc.)

Blues (Begleitung)

Diatonisch-akkordfremd sind bei $B\flat^6$ **c, es** und **a**, bei $B\flat^7$ **c, es** und **g**, bei $E\flat^6$ **f, as (a)** und **d**, bei $E\flat^7$ **f, as (a)** und **c** sowie bei F^7 **g, b** und **d.** Die diatonisch-akkordfremden Töne sind in den folgenden Beispielen mit + versehen.

16

B♭6 B♭7 E♭6 E♭7

B♭6 F7 B♭6

17

B♭6 B♭7 E♭6 E♭7

B♭6 F7 B♭6

Blues (Begleitung oder Solo)

18

B♭6 B♭7 E♭6 E♭7

B♭6 F7 B♭6

* Vgl. Jazz-Harmonielehre, S. 13 ff.

Blues (Solo)

19

Careless love (Begleitung)

Diatonisch-akkordfremde Töne sind bei F6 **g**, **b** und **e**, bei C7 **d**, **f** und **a**, bei D7 **e**, **g** und **b**, bei G7 **a**, **c** und **e** sowie bei B♭m6 **c**, **es** und **a**. Weiter gilt der akkordfremde Ton **as** bei F6 als melodische *blue note*.

20

Careless love (auch als Solo)

21

Careless love (Solo)

22

F6 C7 F6

(F6) D7 G7 C7

F6 F7 B♭6 B♭m6

F6 C7 F6

Blues (Begleitung)

23

B♭6 B♭7 E♭6 E♭7

B♭6 F7 B♭6

Careless love (Begleitung)

24

F6 C7 F6 (F6)

D7 G7 C7 F6 F7

B♭6 B♭m6 F6 C7 F6

Chromatisch-akkordfremde Töne und Blue Notes

Mit den chromatisch-akkordfremden Tönen und den *blue notes* soll „sparsam" umgegangen werden. Chromatische Wechseltöne und Vorhalte treten gewöhnlich da auf, wo diatonische Wechseltöne bzw. Vorhalte eine zu starke eigene harmonische Bedeutung haben.

Akkordeigene Töne auf 2 und 4, die höher liegen als chromatisch-akkordfremde Töne auf 1 und 3, verstärken die Bewegungsimpulse (Leittonbeziehung) ganz besonders.

In den Beispielen 25) bis 28) sind nur noch die chromatisch-akkordfremden Töne mit + bezeichnet. Zu unterscheiden, ob bei gewissen Intervallen chromatisch-akkordfremde Töne oder *blue notes* vorliegen, ist mitunter schwierig, da bei solchen Tönen eine auf Gewöhnung beruhende „Blue-Wirkung" nicht ganz auszuschalten ist.

(Blues)

25

B♭6 B♭7 E♭6 E♭7

B♭6 F7 B♭6

26

B♭6 B♭7 E♭6 E♭7

B♭6 F7 B♭6

(Careless love)

27

F6 C7 F6 (F6)

D7 G7 C7 F6 F7

B♭6 B♭m6 F6 C7 F6

Careless love (Solo)

28
F6 C7 F6
(F6) D7 G7
C7 F6 F7 B♭6
B♭m6 F6 C7 F6 (F7 B♭6 B♭m6) (C+7)

Die Kadenznummer

Unter Kadenznummer versteht der Jazzmusiker ein 32taktiges Standardstück des Swing- und Modern-Jazz mit der Form AABA, bei der die Taktgruppe A harmonisch auf halbtaktig wechselnden Akkorden basiert, die in der Art einer erweiterten Kadenz innerhalb dieser Taktgruppe wiederholt aufeinanderfolgen:

29
A
B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 1. B♭6 F7
A
B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 2. B♭6
A
B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 3. B♭6

Der Taktgruppe B liegen zwei Harmonie-Schemata zugrunde, die in weiten Kreisen des Jazz als 45er und als 65er Mittelteil bezeichnet werden:

30
B
B♭7 E♭6 C7 F7

B

31a

D7 G7 C7 F7

B

31b

D7 Gm6 C7 F7

Der erste Mittelteil beginnt mit der Dominante der Subdominante, B♭^{7}, und der zweite (31a und 31b) mit der Dominante der Tonika-Parallele, D^{7}.

Die Bezeichnung 45er bzw. 65er Mittelteil geht auf die funktionalen Zahlen von Carlo Bohländer zurück, wonach mit 45 die Dominante der Subdominante und mit 65 die Dominante der Tonika-Parallele gemeint ist, mit denen jeweils die Taktgruppe B beginnt.

Kadenznummer mit Riff-Melodie

32

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭5 Cm7 F7 B♭6 B♭7

1. 2.

E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6 F7 B♭6

65 er Mittelteil

D7 G7

45 er Mittelteil

B♭7 E♭6

C7 F7

C7 F7

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭5 Cm7 F7

B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

Die Kenntnis der Melodie ist, wenn eine gewisse Routine erreicht ist, für die Takt-Orientierung nicht mehr wichtig.

Akkordeigene Töne

(Kadenznummer)

33

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7

E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6 F7 B♭6 Gm7 Cm7 F7

B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

D7 G7 C7

B♭7 E♭6 C7

F7 B♭6 Gm7 Cm7 F7

F7

B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

34

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7

E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6 F7 B♭6 Gm7 Cm7 F7

B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

D7 G7 C7

B♭7 E♭6 C7

F7 B♭6 Gm6 Cm7 F7

F7

B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

Kadenznummer (Solo)

35 B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7

B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6 F7

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7

B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

D7 G7

B♭7 E♭6

C^7 F^7

C^7 F^7

B♭^{6} Gm^7 Cm^7 F^7 B♭^{6} B♭o$^{7♭}$ Cm^7 F^7

B♭^{6} B♭^{7} E♭^{6} E♭m^6 B♭^{6} F^7 B♭^{6}

Diatonisch-akkordfremde Töne

Diatonisch-akkordfremde Töne sind bei Gm^7 und Cm^7 die gleichen Töne wie bei B♭^{6} und E♭^{6}. Bei dem verminderten Septakkord B♭o$^{7♭}$ (D♭o$^{7♭}$) kann die 8-Ton-Reihe* gespielt werden. Diatonisch-akkordfremd sind weiter bei E♭m^6 **f, as** und **d** (auch **des**), bei D^7 in B♭-Dur **es** (**e**), **g** und **b** (vgl. D^7 in F-Dur) sowie bei G^7 **a** (auch **as**), **c** und **es** (**e**) (vgl. G^7 in F-Dur).

(Kadenznummer)

36

B♭^{6} Gm^7 Cm^7 F^7 B♭^{6} B♭o$^{7♭}$ Cm^7 F^7 B♭^{6} B♭^{7}

E♭^{6} E♭m^6 B♭^{6} F^7 B♭^{6} F^7 B♭^{6} Gm^7 Cm^7 F^7

B♭^{6} B♭o$^{7♭}$ Cm^7 F^7 B♭^{6} B♭^{7} E♭^{6} E♭m^6 B♭^{6} F^7 B♭^{6}

D^7 G^7 C^7

B♭^{7} E♭^{6} C^7

* Siehe C. Bohländer, Jazz-Harmonielehre, S. 29





(Kadenznummer)

37













Kadenznummer (Solo)

















Chromatisch-akkordfremde Töne

(Kadenznummer)

39

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7

E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6 F7 B♭6 Gm7 Cm7 F7

B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

D7 G7 C7

B♭7 E♭6 C7

F7 B♭6 Gm7 Cm7 F7

F7

B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

(Kadenznummer)

40

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7

E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6 F7 B♭6 Gm7 Cm7 F7

B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

D7 G7 C7

B♭7 E♭6 C7

F7 B♭6 Gm7 Cm7 F7

F7

B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

Kadenznummer (Solo)

41

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7

B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6 F7

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7

B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

D7 G7

B♭7 E♭6

C7 F7

C7 F7

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7

B♭6 B♭7 E♭6 E♭m6 B♭6 F7 B♭6

GO DOWN MOSES (Spiritual) Melodie

42

Gm6 E♭7 D7 Gm6 Gm6

E♭7 D7 Gm6 G7 Cm6 D7

Gm6 G7(9♯) C7 D7 Gm(6)

Akkordeigene Töne

(Go down Moses)

43

Gm6 E♭7 D7 Gm6 Gm6

E♭7 D7 Gm6 G7 Cm6

D7 Gm6 G7 C7 D7 Gm6

(Go down Moses)

44

Gm^6 E$\flat^7$ D^7 Gm^6 Gm^6

E$\flat^7$ D^7 Gm^6 G^7 Cm^6

D^7 Gm^6 G^7 C^7 D^7 Gm^6

Go down Moses (Solo)

45

Gm^6 E$\flat^7$ D^7 Gm^6

Gm^6 E$\flat^7$ D^7 Gm^6

G^7 Cm^6 D^7 Gm^6

G^7 C^7 D^7 ($\flat$) Gm^6

Diatonisch-akkordfremde Töne

Diatonisch akkordfremde Töne sind bei Gm^6 **a, c** und **fis.**

(Go down Moses)

46

Gm^6 E$\flat^7$ D^7 Gm^6 Gm^6

E$\flat^7$ D^7 Gm^6 G^7 Cm^6

D^7 Gm^6 G^7 C^7 D^7 Gm^6

(Go down Moses)

47

Gm⁶ E♭⁷ D⁷ Gm⁶ Gm⁶

E♭⁷ D⁷ Gm⁶ G⁷ Cm⁶

D⁷ Gm⁶ G⁷ C⁷ D⁷ Gm⁶

Ein Kardinalfehler der meisten Jazz-Amateure ist, bei einem Mollklang der Molltonart, wie Gm, die kleine Septime (f) in die Melodiebildung oder Akkorderweiterung miteinzubeziehen. Zu spielen ist jedoch die Sexte (e) oder die große Septime (fis).

Go down Moses (Solo)

48

Gm⁶ E♭⁷ D⁷ Gm⁶

Gm⁶ E♭⁷ D⁷ Gm⁶

G⁷ Cm⁶ D⁷ Gm⁶

G⁷ C⁷ D⁷ Gm⁶

Chromatisch-akkordfremde Töne

(Go down Moses)

49

Gm⁶ E♭⁷ D⁷ Gm⁶ Gm⁶

E♭⁷ D⁷ Gm⁶ G⁷ Cm⁶

D⁷ Gm⁶ G⁷ C⁷ D⁷ Gm⁶

(Go down Moses)

50

Gm6 E♭7 D7 Gm6 Gm6

E♭7 D7 Gm6 G7 Cm6

D7 Gm6 G7 C7 D7 Gm6

Go down Moses (Solo)

51

Gm6 E♭7 D7 Gm6

Gm6 E♭7 D7 Gm6

G7 Cm6 D7 Gm6

G7 C7 D7 Gm6

Blues (Solo)

52

B♭6 B♭7

E♭6 E♭7 B♭6

F7 B♭6

Careless love (Solo)

53

F⁶ C⁷ F⁶

(F⁶) D⁷ G⁷ C⁷

F⁶ F⁷ B♭⁶ B♭m⁶

F⁶ C⁷ F⁶

Kadenznummer (Solo)

54

B♭⁶ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ B♭⁶ B♭o⁷♭ Cm⁷ F⁷

B♭⁶ B♭⁷ E♭⁶ E♭m⁶ B♭⁶ F⁷ B♭⁶ F⁷

B♭⁶ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ B♭⁶ B♭o⁷♭ Cm⁷ F⁷

B♭⁶ B♭⁷ E♭⁶ E♭m⁶ B♭⁶ F⁷ B♭⁶

D⁷ G⁷

C⁷ F⁷ (F−⁷) (♭) 3 3

B♭⁶ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ B♭⁶ B♭o⁷♭ Cm⁷ F⁷

B♭⁶ B♭⁷ E♭⁶ E♭m⁶ B♭⁶ F⁷ B♭⁶

Der Solist kann, ohne sich mit der Harmonie-Begleitung absprechen zu müssen, zu einem Dominant-sept-Akkord bzw. Dursept-Akkord die entsprechende Subdominant-Parallele als Vorhalt bringen; dies gilt aber nicht für Dixieland. Hierbei hat er die Möglichkeit, diesen Akkord sowohl mit reiner als auch mit verminderter Quinte zu spielen, das heißt also beispielsweise Cm⁷ oder Cm—⁷.

Blues (Solo)

55

65 er Mittelteil, Kadenznummer (Solo)

56

45 er Mittelteil, Kadenznummer (Solo)

57

Alterierte Akkorde

Durch Absprache mit der Harmonie-Begleitung lassen sich die harmonischen Möglichkeiten bei den Dominantsept-Akkorden beträchtlich erweitern. Besteht nämlich ein vom Pianisten vorgelegter Dominantsept-Akkord nur aus den für den Akkord wesentlichen Akkordtönen, das heißt aus Grundton, Terz und Septime, bei F^7 aus f (stets als Baßton), a und es, so kann der Improvisator (von den bereits erwähnten Möglichkeiten abgesehen) folgende Alterationen spielen: F+, F— (als Akkord-Erweiterungen können große, kleine oder übermäßige None verwendet werden) und $C\flat$ ($C\flat^7$, $C\flat^9$, $C\flat^{11\sharp}$, $C\flat^{13\sharp}_{11}$).

Jedem der alterierten Dominantsept-Akkorde kann bei Absprache die entsprechende Subdominant-Parallele als Vorhalt vorausgespielt werden, z. B. bei $F+^7$, $F-^7$ oder $C\flat^7$ kann Cm^7 oder $Cm-^7$ vorausgeschickt werden.

Blues (Solo)

58

Kadenznummer (Solo)

59

(D9♭) D7 G7

(Dm–7 G7) C–7 C7

(Cm9 F7) F9♯9♭ B♭6 Gm7 Cm7 F7

B♭6 B♭o7♭ Cm7 F7 B♭6 B♭7

E♭6 3 E♭m6 B♭6 F7 B♭6